Jüdische Musik
Band 14

Einbahnstraße oder „die heilige Brücke“?

Jüdische Musik und europäische Musikkultur

Herausgegeben von
Antonina Klokova und
Jascha Nemtsov

Harrassowitz Verlag

© 2016, Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden
ISBN Print: 978-3-447-10633-7 — ISBN E-Book: 978-3-447-19480-8

Jüdische Musik

Studien und Quellen zur jüdischen Musikkultur

Begründet von Karl E. Grözinger

Herausgegeben von
Jascha Nemtsov

Band 14

2016
Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

© 2016, Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden
ISBN Print: 978-3-447-10633-7 — ISBN E-Book: 978-3-447-19480-8

Einbahnstraße oder „die heilige Brücke“?

Jüdische Musik
und die europäische Musikkultur

Herausgegeben von
Antonina Klokova und Jascha Nemtsov

2016
Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

© 2016, Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden
ISBN Print: 978-3-447-10633-7 — ISBN E-Book: 978-3-447-19480-8

Die Abbildung auf dem Umschlag zeigt eine Münze
aus der Zeit des Aufstands von Bar Kochba in Judäa in den Jahren 132–135
mit einer Darstellung des biblischen Musikinstruments Nevel.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the internet at http://dnb.dnb.de

Informationen zum Verlagsprogramm finden Sie unter
http://www.harrassowitz-verlag.de

© Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden 2016
Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Einspeicherung in elektronische Systeme.
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.
Druck und Verarbeitung: Memminger MedienCentrum AG
Printed in Germany

ISSN 1613-7493
ISBN 978-3-447-10633-7
e-ISBN PDF 978-3-447-19480-8

© 2016, Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden
ISBN Print: 978-3-447-10633-7 — ISBN E-Book: 978-3-447-19480-8

Inhalt

Danksagung VII

Abbildungsverzeichnis VIII

Jascha Nemtsov
Einleitung. Jüdische Musik und die europäische Musikkultur:
Einbahnstraße oder „die heilige Brücke“? 1

Der kulturell-historische Kontext: Judentum in Ost- und Mitteleuropa im 20. Jahrhundert

James Loeffler
„Eine besondere Art von Antisemitismus”:
Über russischen Nationalismus und jüdische Musik 9

Alexander Ivanov
Jewish Professional Music and Musicology in Late Imperial Russia
and in the Soviet Union:
Review of Documentary Sources in St. Petersburg Archives (1900s–1930s) 27

Gabriele Freitag
Politics and Arts: Concepts of Jewish Art in the Late Russian Empire
and the Early Soviet Union 41

Jascha Nemtsov
Warum hatten die Juden keinen Platz in der „schönen neuen Welt“?
Ein historischer Überblick mit musikalischen Zwischentönen 63

Jüdische Musiktraditionen als Quellen der Komponistenschule

Jasmina Huber
„[... und sie] haben mir mit dem größten Spott vorgehalten, wie es in unseren
Synagogen zugeht und wie wir unseren Gottesdienst verrichten” 97

Yevgenia Khazdan
The Art of *Broderzingers* and Ashkenazic Folk Songs 119

© 2016, Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden
ISBN Print: 978-3-447-10633-7 — ISBN E-Book: 978-3-447-19480-8

Lyudmila Sholokhova
Tradition of Jewish Musical Performance Continues.
The Sidney Krum Young Artists Concert Series at the YIVO Institute for
Jewish Research in New York 137

Andreas Schmitges
Yiddish Dance Songs:
The Repertoire and Its Meaning for Yiddish Dance Research 147

Jonas Kremer
Alberto Hemsi und die sephardische Folklore 187

Jüdische Musik und ihre Schöpfer in Ost- und Mitteleuropa: Verfolgung, Vertreibung, Wiederentdeckung, Perspektiven für das 21. Jahrhundert

Yuval Shaked
Julius Chajes: The Viennese Roots of the Mediterranean School of
Israeli Music and Their Spreading in the US-American Exile 215

Frank Harders-Wuthenow
Fate and Identity. Polish-Jewish Composers in the Twentieth Century 237

Julia Spinola
Das Erbe der Bilder.
Zwei Beispiele zum Umgang mit jüdischen Themen auf der Opernbühne 249

Antonina Klokova
Mieczysław Weinberg – ein Klassiker der sowjetischen jüdischen Musik? 253

Judah M. Cohen
Beyond European Roots: Revisiting Jews and Music in American Life 273

Namensverzeichnis 285

© 2016, Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden
ISBN Print: 978-3-447-10633-7 — ISBN E-Book: 978-3-447-19480-8

Danksagung

Die meisten Artikel des vorliegenden Sammelbandes wurden ursprünglich als Vorträge für die internationale Konferenz „Jüdische Musik in Ost- und Mitteleuropa als völkerverbindender Faktor“ konzipiert, die am 20.–22. Oktober 2011 in Görlitz / Zgorzelec stattfand. Der spiritus rector, Initiator und Organisator dieser Konferenz war der damalige Vorsitzende des Görlitzer Vereins Meetingpoint Music Messiaen e.V., Dr. Albrecht Goetze (1942–2015), ein ungewöhnlicher, seltener Mensch, dem nicht nur unser Dank, sondern auch der tiefste Respekt für seine Lebensleistung gilt. Dieser Sammelband soll seinem Andenken gewidmet sein.

Möglich wurden diese drei Tage und Abende durch Unterstützung des Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien, die Stiftung der Sparkasse Oberlausitz-Niederschlesien, den Landkreis und die Stadt Görlitz, denen wir danken.

Unser herzlicher Dank gilt allen Autoren für die ausgezeichnete Zusammenarbeit.

Claudia Miloschewski und Arno Lücker danken wir für die redaktionelle Mitarbeit an einigen Beiträgen.

Wir danken auch dem Harrassowitz Verlag Wiesbaden und seiner Leiterin, Dr. Barbara Krauß, für die langjährige produktive Zusammenarbeit bei der Gestaltung der Schriftenreihe *Jüdische Musik. Studien und Quellen zur jüdischen Musikkultur*.

Dem Begründer dieser Reihe, Prof. Dr. Karl E. Grözinger, der ihre Herausgabe 2013 an Jascha Nemtsov übergab, sei an dieser Stelle ebenfalls herzlich gedankt.

Last but not least gilt unser Dank dem Bundesministerium für Bildung und Forschung, das seit 2013 die Professur für Geschichte der jüdischen Musik an der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar im Rahmen des Zentrums für Jüdische Studien Berlin-Brandenburg fördert.

Berlin und Weimar, im Mai 2015

Jascha Nemtsov und
Antonina Klokova

© 2016, Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden
ISBN Print: 978-3-447-10633-7 — ISBN E-Book: 978-3-447-19480-8

Abbildungsverzeichnis

Die Abbildungen stammen aus folgenden Archiven und Privatsammlungen:

S. 10, 11, 13, 14, 17, 20, 24: James Loeffler
S. 34, 42, 47, 50, 54, 58, 196, 197 : Archiv jüdischer Musik an der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar
S. 61: Redaktion OSTEUROPA
S. 98: Bibliotheca Rosenthaliana, Universitätsbibliothek Amsterdam
S. 217, 220, 229, 231, 233, 234: Transcontinental Music Corp., New York
S. 222–224: Yuval Shaked
S. 240–242: Boosey&Hawkes
S. 258, 261: Tommy Person © Olga Rachalskaja
S. 260, 264, 265: Peermusic Classical GmbH, New York&Hamburg
S. 268: Musikverlag Hans Sikorski GmbH&Co. KG, Hamburg

© 2016, Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden
ISBN Print: 978-3-447-10633-7 — ISBN E-Book: 978-3-447-19480-8

Einleitung

Jüdische Musik und die europäische Musikkultur: Einbahnstraße oder „die heilige Brücke"?

Jascha Nemtsov

Es kommt nicht oft vor, dass sich Historiker, Musikwissenschaftler, ausführende Musiker, Musikerzieher und Musikverleger an einem Tisch zusammenfinden, um über „Jüdische Musik in Ost- und Mitteleuropa als völkerverbindender Faktor" zu diskutieren. Ein solches Gespräch fand im Oktober 2011 in Görlitz, bzw. auf der anderen Seite der deutsch-polnischen Grenze im *Dom kultury* [Kulturhaus] der polnischen Zwillingstadt Zgorzelec im Rahmen der gleichnamigen internationalen Konferenz statt. Das Zusammenwirken von verschiedenen Fach-Perspektiven war zwar eines der wichtigsten Ergebnisse der Konferenz, es ging dabei aber nicht darum, eine möglichst bunte Fachmischung als Selbstzweck zu erzielen. Die Zusammenarbeit von verschiedenen Fachgebieten eröffnete ganz neue Sichtweisen und bereicherte gegenseitig das Verständnis des jüdischen musikalischen Wirkens in Ost- und Mitteleuropa. Die Interdisziplinarität der Konferenz wurde für viele Referenten zu einer produktiven Herausforderung, die nicht nur ihren Horizont erweiterte, sondern auch sie zum Hinterfragen von manchen „Selbstverständlichkeiten" bewegte. Es wurden Verbindungen geknüpft und Austausch angeregt, der bestimmt auch in Zukunft Früchte tragen wird.

Insgesamt bot die Konferenz ein breites und facettenreiches Bild der jüdischen musikalischen Kultur in Ost- und Mitteleuropa in ihrem kulturhistorischen Kontext – eines Gebiets also, das zu einem großen Teil immer noch als Desideratum zu bezeichnen ist. Ohne die vielen offenen Fragen abschließend beantworten zu können und zu wollen, leistete die Konferenz doch einen bemerkenswerten Beitrag zur Erforschung und Wiedergewinnung dieser zum großen Teil verlorenen musikalischen Kultur für das deutsche und europäische Kulturleben. Nicht zuletzt auch die in den begleitenden Konzerten erklingende Musik führte allen Beteiligten und Gästen anschaulich vor Augen und Ohren, dass sich diese Aufgabe durchaus lohnt und dass es sich dabei um Kulturwerte ersten Ranges handelt.

Die meisten Beiträge der Konferenz werden im vorliegenden Sammelband nun veröffentlicht, zusätzlich konnten einige Autoren gewonnen werden, die damals in Görlitz / Zgorzelec aus verschiedenen Gründen nicht dabei sein konnten.

***

© 2016, Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden
ISBN Print: 978-3-447-10633-7 — ISBN E-Book: 978-3-447-19480-8

Im Kontext der Identitätsdebatten der jüngsten Zeit wurde auch die Floskel von „christlich-jüdischen Wurzeln“ der europäischen Kultur wieder beliebt. Sie kann inklusiv gemeint sein – als Bekenntnis zum Judentum in Europa – oder exklusiv – als Abgrenzung von außereuropäischen Traditionen, z.B. vom Islam. In jedem Fall wird angenommen, dass das Judentum eine gewisse Rolle in der Entwicklung der europäischen Kultur spielte. In der Tat ist das Christentum aus dem Judentum hervorgegangen, und Europa kann schließlich als christliche Zivilisation definiert werden. Als musikalisches Sinnbild einer ursprünglichen jüdisch-christlichen Verwandtschaft wird die frühe Kirchenmusik behandelt, die möglicherweise eine Verbindung mit der jüdischen Musik des Zweiten Jerusalemer Tempels und der frühen Synagoge aufwies. Der deutsch-amerikanische Musikwissenschaftler Eric Werner widmete diesem Thema seine umfangreiche Untersuchung „The Sacred Bridge“. Die Parallelen zwischen den beiden sakralen Musiktraditionen bleiben allerdings zum großen Teil auf der Ebene der Spekulation. Wir wissen nicht, wie die frühe jüdische Musik geklungen hat – die ersten Notenabschriften stammen aus der Neuzeit, bis dahin wurde diese Tradition fast ausschließlich mündlich überliefert. Nicht viel mehr ist über die christliche Musik jener Zeit bekannt. Die angeblichen Parallelen zwischen den jüdischen Bibelkantillationen und dem gregorianischen Choral bzw. den Melodien der ostchristlichen Kirchen erscheinen zwar reizvoll, werden aber vermutlich nie zweifellos nachgewiesen werden können.

Es ist zwar sehr wahrscheinlich, dass das Christentum zunächst – solange es eine Art jüdische Sekte war – nicht nur die jüdische Liturgie, sondern auch jüdische liturgische Musik praktizierte. Nachdem es sich als selbständige Religionsgemeinschaft etablierte, verloren die Judenchristen jedoch sehr schnell an Einfluss. Mehr sogar: der Antijudaismus wurde schon ab dem 2. Jh. zum wesentlichen Teil der christlichen Selbstidentifikation. Jüdische Bräuche wurden abgestoßen und stigmatisiert, möglicherweise trennte sich die junge Kirche damals auch von den meisten Elementen jüdischer Musik.

Die beiden Religionen beschritten seitdem sehr unterschiedliche Wege. Das Judentum hatte die schwerste Krise seiner Geschichte zu verarbeiten – die Zerstörung des Tempels im Jahre 70 u.Z., die Vernichtung eines großen Teils der jüdischen Bevölkerung in den Aufständen und Kriegen gegen die römische Übermacht und schließlich die Massenvertreibung nach dem letzten Aufstand 132–135 u.Z. Diese Krise brachte allerdings keinen Niedergang der jüdischen Religion mit sich, vielmehr ging das Judentum gestärkt daraus hervor. Die Auslöschung der jüdischen Staatlichkeit im angestammten Land Israel löste zugleich den uralten Widerspruch zwischen der staatstragenden Funktion der jüdischen Religion (mit ihrer unvermeidlichen korrumpierenden Komponente) und ihrem ethischen Anspruch. Das Judentum wurde zu einer rein ethischen Religion und stützte sich dabei auf feste Grundlagen in Form der Heiligen Schrift (die schon vorher kodifiziert wurde) und der um diese Zeit intensiv ausgearbeiteten mündlichen Torah (Talmud). Seitdem stellt die Geschichte des Judentums eine erstaunlich kontinuierliche Entwicklung im Rahmen eines sehr flexiblen und doch stabilen Systems dar, das jederzeit eine sanfte Anpassung an die veränderten Umstände ermöglicht. Auch die jüdische Musik ist durch

© 2016, Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden
ISBN Print: 978-3-447-10633-7 — ISBN E-Book: 978-3-447-19480-8

diese Dialektik von Stabilität und Erneuerung geprägt: sie verbindet uralte Elemente mit immer neuen Formen und Inhalten.

Die Entwicklung des Christentums war in den ersten Jahrhunderten dagegen von Diskontinuität gekennzeichnet. Seine rasche Ausbreitung unter verschiedenen Völkern, die kaum kulturelle Gemeinsamkeiten hatten, führte zu einer heterogenen Kultur, für die zudem ein religiöser Eklektizismus typisch war: der christliche Glaube wurde mit diversen heidnischen Kulten verflochten. Nach dem Zerfall des Römischen Reiches wurde das Christentum zur einzigen kulturellen Klammer, die die mosaikartige europäische Kultur zusammenhielt. Die arabischen Eroberungen im 7. Jahrhundert bewirkten eine neue Zäsur: das christliche Europa, das sich ursprünglich um das Mittelmeer herum konstituierte, wurde nach Norden verschoben und von seinen geistigen Quellen im Nahen Osten und Nordafrika abgeschnitten. Das neue Zentrum wurde das Frankenreich – eine Ansammlung von germanischen Stämmen, die auf einer viel niedrigeren kulturellen Stufe standen, als die Völker des Mittelmeerraums. Die christlichen Schriften in Griechisch und Latein wurden zunehmend unzugänglich durch den Sprachverfall und Bildungsrückstand.

Erst im 9.–10. Jh. hat sich das Christentum zusammen mit den beiden neuen europäischen Machtzentren – dem Karolinger Reich und dem Byzantinischen Reich – endlich stabilisiert. Das Ergebnis war eine Religion, die mit den jüdischen Grundsätzen nichts mehr gemein hatte. Gewissermaßen standen sich die beiden Theologien völlig unvereinbar gegenüber. Während sich das Judentum zu einer rein ethischen Religion, zur Religion der Freiheit und Eigenverantwortung entwickelte, war das Christentum seit dem 4. Jh., als es unter dem Kaiser Konstantin zur Staatsreligion des Römischen Reichs wurde, vor allem eine staatstragende Ideologie – die religiöse Untermauerung des Machtanspruchs des Staats. Somit bekam das Christentum durch diese Vereinnahmung durch das römische Weltreich eine totalitäre Komponente. Wie das Römische Reich die einzig gültige Weltordnung verkörperte, so beanspruchte das Christentum für sich den Alleinbesitz der religiösen Wahrheit.

Während das Judentum eine Kultur des geschriebenen Wortes, des Buches war, wurde das Christentum zu einer Kultur des Bildes. War die jüdische bildende Kunst weitgehend auf Buchillustrationen beschränkt, so waren für die Christen ihre großartigen Kathedralen – jede als bildliche Darstellung des Universums gedacht – ein Ersatz für das Buch. Grund dafür waren unterschiedliche Einstellungen zur Bildung: Für das Judentum ist das Hinterfragen der religiösen Wahrheiten von essentieller Bedeutung, es basiert auf der Kunst des Dialogs, die jedem Menschen offen stehen sollte. Glauben im Judentum ist eine persönliche Angelegenheit und bedeutet vor allem Lernen, und Lernen bedeutet seinerseits Diskutieren. Eine umfassende wortbasierte Bildung ist dafür unumgänglich, deswegen kannte das Judentum keinen Analphabetismus. Im Christentum war die Bildung dagegen das Privileg einer dünnen Schicht des Klerus, der allein für die Deutung der religiösen Inhalte zuständig war, während von der großen Mehrheit ein blinder Glauben erwartet wurde. Während das Judentum den Menschen zu einer persönlichen Verantwortung für seine geistige Welt erzog, bedeutete das Christentum für die meisten eine geistige Unmündigkeit.

© 2016, Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden
ISBN Print: 978-3-447-10633-7 — ISBN E-Book: 978-3-447-19480-8

Die folgenden Jahrhunderte waren für die europäischen Juden bekanntlich die Zeit der Verfolgung und Diskriminierung. In der feudalen Gesellschaft wurden die Juden an den Rand gedrängt, sie waren kein Teil des Systems, sondern befanden sich außerhalb der geltenden Hierarchie und des allgemeinen Rechts. Trotz der zunehmenden, auch räumlichen Trennung war die jüdische Gemeinschaft dennoch nie hermetisch von ihrer christlichen Umgebung isoliert. Die bestehenden kulturellen Beziehungen waren jedoch äußerst asymmetrisch. Während die christliche religiöse Sphäre für die Juden tabuisiert war, wurden sie umso mehr von der weltlichen Kultur ihrer Nachbarn angezogen. Die mittelalterliche Schicht der Synagogenmusik, jene Melodien, die wegen ihres Alters als „Missinai" (wörtlich: vom Sinai) bezeichnet wurden, waren zum großen Teil deutschen Volksliedern entnommen. In allen europäischen Regionen und in allen Epochen fand die säkulare Musik der Christen Eingang in die jüdische Musikkultur. Darunter sind nicht nur jüdische liturgische Motive, die Elemente der Volkslieder oder später der italienischen Oper aufnahmen, sondern auch jiddische Lieder, die eng mit der deutschen, polnischen und ukrainischen Folklore verwandt sind. Eine ganz besonders bunte stilistische Mischung stellt die Klezmer-Musik dar, die so ziemlich alles vereinigt, was in den ost- und vor allem in den südosteuropäischen Musikkulturen zu finden war.

Das Interesse der Juden für ihre christlichen Nachbarn und deren Kultur war aber gewissermaßen eine Einbahnstraße, denn auf der anderen Seite war die Wahrnehmung der Juden durch die Christen sehr beschränkt, mehr noch: sie hatte kaum etwas mit der Realität zu tun. Der Jude geriet immer mehr zu einem Mythos, es gab kaum Gemeinsamkeiten zwischen der realen jüdischen Existenz und dem Bild der Juden in der christlichen Kultur. Das Judentum wurde für die Christen vielmehr zu einer Projektionsfläche für eigene Ängste, eigene Glaubenszweifel und eigene Verfehlungen, zu einer Verkörperung des absolut Bösen in allen seiner Dimensionen. Indem man dem Juden eigene negative Eigenschaften übertrug, kreierte man ein positives Eigenbild. Ein beredtes Beispiel dafür sind die Judenrollen im sogenannten geistlichen Spiel (auch geistliches Drama oder liturgisches Spiel genannt), der wichtigsten Form der mittelalterlichen musikalischen Kultur außerhalb des kirchlichen Rahmens. Die Darstellung der Juden hat hier weder mit den thematisierten biblischen Inhalten, noch mit den zeitgenössischen Juden etwas zu tun. Die Welt des christlichen Menschen ist bipolar, sie ist klar in Gut und Böse geteilt. In dieser Welt stehen die Juden auf der Seite des Teufels, sie können gar nicht zu der „normalen" christlichen Welt gehören.

So hinterließen die Juden trotz vieler Kontakte keine nennenswerten Spuren in der christlichen Hochkultur des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Erst mit der beginnenden Säkularisierung erwachte das Interesse der christlichen Menschen an ihren jüdischen Nachbarn. Der deutsche Humanist Johannes Reuchlin erforschte als Erster Motive der jüdischen Bibelkantillationen. In seiner Grammatik der hebräischen Sprache „De accentibus et orthographia linguae Hebraicae" (1518) publizierte er einige Transkriptionen davon – das war die erste Publikation jüdischer Musik außerhalb des jüdischen Kulturkreises.

© 2016, Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden
ISBN Print: 978-3-447-10633-7 — ISBN E-Book: 978-3-447-19480-8

Es verging jedoch noch eine geraume Zeit, bis die jüdische traditionelle Musik von europäischen Kulturschaffenden wahr- und ernstgenommen wurde. Dem Interesse von Humanisten und Kirchenreformatoren des 16. und 17. Jh. an der hebräischen Bibel als primärer Quelle für die Erneuerung des christlichen Glaubens folgte im 18. Jh. die Zeit der Aufklärung. Die jüdische Religion galt nun mehr denn je als Sammlung wilder Mystizismen, und die Juden in ihrer abgesonderten Lebensart erschienen dem modernen aufgeklärten Menschen als Inbegriff des finstersten „Obskurantismus" und der Rückständigkeit. Die sich verbreitenden Ideen von allgemeinen natürlichen Menschenrechten (die auch für Juden gelten sollten) wurden deswegen von einer verächtlichen und ablehnenden Einstellung gegenüber allen Erscheinungsformen einer genuinen jüdischen Kultur begleitet, darunter auch der jüdischen Musik. Sowohl die nichtjüdischen als auch bald die jüdischen Aufklärer (Maskilim) forderten von den Juden, sich zu „bessern", um für die Gesellschaft „akzeptabler" zu werden. Damit sollte die Grundvoraussetzung erfüllt werden, um die Isolation der Juden zu überwinden und sie in die Gesellschaft zu integrieren. Dementsprechend waren die Anstrengungen nicht auf die Erforschung traditioneller jüdischer Kultur gerichtet, sondern vielmehr auf ihre Anpassung an die christliche Umgebung, bzw. ihre Abschaffung als selbständiges Phänomen. So war auch die musikalische Gestaltung der aus der jüdischen Aufklärung hervorgegangenen religiösen Reform in Westeuropa (Louis Lewandowski, Salomon Sulzer u.a.) weitgehend an die kirchliche Musik angelehnt.

Nur ausnahmsweise sind Äußerungen bedeutender Musiker überliefert, die der jüdischen Musik unvoreingenommen gegenüber standen. Es war um diese Zeit jedenfalls noch vollkommen undenkbar, authentische jüdische Musik in klassischen Werken zu zitieren oder auch ihre stilistischen Eigenschaften in einer ähnlichen Art nachzuahmen, wie Liszt es beispielsweise in seinen Ungarischen Rhapsodien in Bezug auf Zigeunermusik tat.

Erst im 20. Jahrhundert gewann jüdische Musik die Aufmerksamkeit der Komponisten und eines breiten Publikums. Ein Beispiel dafür ist das Schaffen von Dmitri Schostakowitsch, der seine Faszination für jüdische Musik folgendermaßen erklärte: „Viele meiner Stücke spiegeln den Eindruck jüdischer Musik. Das ist keine rein musikalische Frage, es ist auch eine moralische."[1] Während Schostakowitsch und einige andere Komponisten jüdische Musik als „Symbol für die menschliche Schutzlosigkeit"[2] rezipierten, ist sie für andere ein Sinnbild für die Freiheit und Menschlichkeit schlechthin. Seit der Aufklärung hat das christliche Europa einen grundlegenden Wandel erfahren. Toleranz, Menschenrechte, Humanismus in allen seinen Ausprägungen, Freiheit und Eigenverantwortung (von Kant als „Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit" formuliert) sind die besten Voraussetzungen für eine tatsächliche „heilige Brücke" zwischen der jüdischen und der christlichen Kultur. Die jüngsten antisemitischen Angriffe gehen mit den Angriffen auf diese europäischen Werte einher. Ein aktueller Kommentar dazu wurde entsprechend „Alle Europäer sind Juden, alle Juden sind Euro-

1 *Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch*, hrsg. von Solomon Wolkow, Berlin – München 2000, S. 248–249. Vgl. zu diesem Thema auch den Sammelband „*Dmitri Schostakowitsch und das jüdische musikalische Erbe*", Verlag Ernst Kuhn, Berlin 2001.

2 Ebd., S. 250.

© 2016, Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden
ISBN Print: 978-3-447-10633-7 — ISBN E-Book: 978-3-447-19480-8

päer“ betitelt. Dort war unter anderem zu lesen: „Wer sich in der jüdischen Religion auskennt, der weiß, dass es neben dem strengen Monotheismus vor allem die Freiheit ist, die einen zentralen Bestandteil des jüdischen Glaubens bildet. […] Wer Juden in Europa attackiert, der will zwar genau diese und möglichst auch alle anderen Juden töten, doch ist ihm die Freiheit, für die sie stehen und regelmäßig beten, genauso ein Graus. Diese Freiheit aber ist unser aller Freiheit.“[3]

Die nächsten Jahre und Jahrzehnte werden zeigen, ob die „heilige Brücke“ in Europa eine Zukunft haben kann oder ob sie wieder von einem religiös motivierten Totalitarismus zerstört werden soll. Von der Zukunft dieser „heiligen Brücke“ hängt zugleich auch die Zukunft des Judentums in Europa ab.

3 Jacques Schuster, Alle Europäer sind Juden, alle Juden sind Europäer, in: *Die Welt*, 15.02.2015, http://www.welt.de/debatte/kommentare/article137473305/Alle-Europaeer-sind-Juden-alle-Juden-sind-Europaeer.html

© 2016, Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden
ISBN Print: 978-3-447-10633-7 — ISBN E-Book: 978-3-447-19480-8

Der kulturell-historische Kontext: Judentum in Ost- und Mitteleuropa im 20. Jahrhundert

© 2016, Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden
ISBN Print: 978-3-447-10633-7 — ISBN E-Book: 978-3-447-19480-8

© 2016, Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden
ISBN Print: 978-3-447-10633-7 — ISBN E-Book: 978-3-447-19480-8

„Eine besondere Art von Antisemitismus“: Über russischen Nationalismus und jüdische Musik[1]

James Loeffler

Anlässlich des fünfzigsten Gründungsjahrestags der Gesellschaft für jüdische Volksmusik veröffentlichte der Komponist Solomon Rosowsky 1958 einen kurzen Artikel, in welchem er sich eines Witzes aus seiner Studienzeit ein halbes Jahrhundert zuvor erinnerte: „Warum gibt es so viele jüdische Studenten am St. Petersburger Konservatorium? Weil das die einzige Hochschule im Russischen Kaiserreich ist, die eine Quote für *Nicht-Juden* hat.“[2] Rosowskys Witz war eine pure Übertreibung. Sie beruhte jedoch auf einer eigenartigen Tatsache. Am Vorabend des Ersten Weltkriegs waren über 50 Prozent aller Studierenden am St. Petersburger Konservatorium oder etwa 1200 Personen jüdischer Herkunft. Das war in der Zeit, als Juden etwa vier Prozent der Gesamtbevölkerung des Russischen Kaiserreichs ausmachten und strenge Zugangsquoten den offiziellen Gesamtprozentsatz jüdischer Studierender in anderen russischen universitären Bildungseinrichtungen auf 7,3 Prozent (etwa 3500 Studenten) einschränkten. Die statistische Disparität bedeutete tatsächlich, dass ungefähr einer von drei jüdischen Studenten an universitären Bildungseinrichtungen des Russischen Kaiserreiches ein Musikstudent am St. Petersburger Konservatorium war.[3] Versperrte die restliche Bildungssphäre Russlands Juden vehement die Studienaufnahme, so empfing sie die bedeutendste russische Musikakademie mit offenen Armen.

1 Dieser Vortrag wurde zum ersten Mal auf der Konferenz in St. Petersburg im November 2008 und in einer leicht veränderten Fassung auf der Konferenz der Hebräischen Universität in Jerusalem anlässlich des 100. Gründungsjubiläums der *Gesellschaft für jüdische Volksmusik* im Januar 2009 gehalten. Ich danke Leonid Butir, Alexander Frenkel, Israel Bartal, Edwin Seroussi und Jascha Nemtsov für ihre wertvollen Kommentare zu mehreren Entwurfsversionen. Für die Bereitstellung des photographischen Materials danke ich Galina Kopytova aus dem Russischen Institut für Geschichte der Künste in St. Petersburg, Russland.
Dieser Beitrag erschien zuerst auf Englisch in Yuval Online, einem Publikationsportal des Jewish Music Research Centre (JMRC) an der Hebrew University in Jerusalem. Der Autor dankt dem Leiter des JMRC, Prof. Edwin Seroussi, für die Erlaubnis, diesen Artikel hier in der deutschen Fassung publizieren zu dürfen. Für dessen Übersetzung gilt sein Dank Antonina Klokova.

2 Solomon Rosowsky, Great Musicians I Have Known, in: *Day Jewish Journal*, May 18, 1958, S. 4.

3 *Materialy po voprosu o prieme evrejev v srednich i vysšych ucebnych zavedenijach* (St. Petersburg, 1908), 16–22, TsGIA, SPb, Fond 361, Verzeichnis 11, Akte 595, Blatt 26 (Imperiale Russische Musikalische Gesellschaft, St. Petersburg, Interner Eintrag der Abzweigung vom 23. Dezember 1914).

© 2016, Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden
ISBN Print: 978-3-447-10633-7 — ISBN E-Book: 978-3-447-19480-8

Abbildung 1: St. Petersburger Konservatorium

Es gibt viele konkrete historische Gründe für diese auffällige Tendenz.[4] Im vorliegenden Beitrag möchte ich jedoch nicht die eigentlichen Ursprünge besprechen, sondern vielmehr die allgemeine Wahrnehmung in der damaligen Zeit, die dieses merkwürdige Phänomen umgab und es von einem sozialen Muster bis hin zu einem kulturellen Mythos erhob. Die verschiedenen zeitgenössischen Erklärungen für die jüdischen musikalischen Errungenschaften, die im frühen 20. Jahrhundert kursierten, entwickelten ein Eigenleben und beeinflussten dabei den nationalen Charakter der russisch-jüdischen Musikbewegung. Der wesentliche Ausdruck dieser Bewegung, die *Gesellschaft für jüdische Volksmusik*, verdankt ihren Ursprung zum großen Teil der von Russen und Juden geteilten Auseinandersetzung mit der spannungsreichen Lage jüdischer Musiker am St. Petersburger Konservatorium.

Die Geschichte der Gesellschaft für jüdische Volksmusik wird oft auf zweierlei Art dargestellt: entweder als ein Beispiel philosemitischer Inklusion oder aber antisemitischer Exklusion. Die philosemitische Version hebt hervor, dass jüdische Kunstmusik in Russland deswegen florierte, weil Juden ein sicherer Raum oder kultureller Hafen am St. Petersburger Konservatorium sowie die gutmutige Ermunterung solcher führenden Komponisten wie Alexander Glasunov und Nikolai Rimski-Korsakov zuteilwurden.

4 Eine weiterführende Analyse siehe: James Loeffler, *The Most Musical Nation: Jews and Culture in the Late Russian Empire*, New Haven, 2010, S. 43–55, 94–108; Lynn Sargeant, *Harmony and Discord: Music and the Transformation of Russian Cultural Life*, New York, 2011, S. 131–141, 154–158.

© 2016, Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden
ISBN Print: 978-3-447-10633-7 — ISBN E-Book: 978-3-447-19480-8

Abbildung 2: Rimski-Korsakov (mit weißem Bart sitzend) und Glasunov (auch im Sitzen), umgeben von ihren Studenten, darunter Solomon Rosowsky (zweiter von rechts) und Michail Gnessin (dritter von rechts)

In anderen Worten: es geht um den kurzlebigen Triumph liberaler politischer Werte und ziviler Gesellschaft in Russland, um ein Beispiel *russischen* Wohlwollens und Paternalismus.[5] Die antisemitische Variante betont, dass jüdische Musik eine opponierende Antwort auf russischen Antisemitismus darstellte. Das war eine stolze Auslegung seitens des jüdischen kulturellen Nationalismus, ein Beispiel *jüdischen* Selbstbewusstseins.[6] Die Wahrheit ist jedoch komplexer. Die Geschichte der Gesellschaft für jüdische Volksmusik ist tatsächlich von einem eigenartigen Zusammenspiel von russischem Antisemitismus und Philosemitismus geprägt, das die jüdische Auffassung darüber formte, welche Stellung die Musik in der Frage nach der Verortung der Juden innerhalb der russischen Gesellschaft einnehmen konnte. Im weitesten Sinne legen die Ursprünge der Gesellschaft für jüdische Volksmusik eine tiefgreifende schöpferische Spannung im Kern moderner rus-

5 Siehe zum Beispiel Albert Weisser, *The Modern Renaissance of Jewish Music*, New York, 1954, S. 44; Avraham Soltes, The Hebrew Folk Song Society of Petersburg: The Historical Development, in: Irene Heskes, Arthur Wolfson (Hrg.), *The Historic Contribution of Russian Jewry to Jewish Music*, New York, 1967, S. 20; Joachim Braun, Jews in Soviet Music, in: Jack Miller (Hrg.), *Jews in Soviet Culture*, Piscataway, New Jersey, 1984, S. 67.

6 Irene Heskes, *Passport to Jewish music: Its History, Culture, and Traditions*, Cedarhurst, New York, 1997, S. 23; Marsha Bryan Edelman, *Discovering Jewish Music*, Philadelphia, 2003, S. 72; Emanuel Rubin, John Baron, *Music in Jewish History and Culture*, Sterling Heights, Michigan, 2006, S. 226–227.

© 2016, Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden
ISBN Print: 978-3-447-10633-7 — ISBN E-Book: 978-3-447-19480-8

sisch-jüdischer Kultur als einer Gesamtheit frei: den Konflikt zwischen russischem imperialen Selbstverständnis und jüdischem Nationalismus.

Die imperiale Dimension in Bezug auf die jüdische Nationalkultur ist in der Geschichtsschreibung zur jüdischen nationalen Musik im Russland des früheren 20. Jahrhunderts leicht zu übersehen. Dies liegt daran, dass die Mehrzahl der Schilderungen über diesen prägenden Zeitraum erst viel später von emigrierten Künstlern niedergeschrieben wurden, die mit grundsätzlich neuen Bedingungen in Bezug auf russische Politik und europäischen Antisemitismus konfrontiert waren. Das geht vor allem auf die Tatsache zurück, dass die eher vielgestaltige, politisch verwurzelte Natur der jüdischen nationalen Identität sowie die kulturalistischen Ziele, welche die jüdische künstlerische Bewegung zum Ende des russischen Kaiserreichs anspornten, vom späteren Erfolg des Zionismus überschattet wurden.[7] Heutzutage erkennen wir zunehmend, dass das Habsburger Reich und das Russische Kaiserreich die Ausformung nationalistischer Visionen jüdischer Intellektueller und Künstler im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert entscheidend prägten.[8] Viele russische Zionisten betrachteten die kulturelle Renaissance als reinen Selbstzweck, der keine Massenauswanderung nach Palästina erfordere. Es sollte dann wenig überraschen, dass in der Ästhetik jüdischer Komponisten Spuren des imperialen Denkens vorzufinden sind.

Ein deutliches Beispiel des Wirkens dieser verschiedenen ideologischen Strömungen liefern die unveröffentlichten Memoiren des Komponisten Michail Gnessin.[9]

Aufgrund seiner frühen prominenten Stellung im Vorstand der Gesellschaft für jüdische Volksmusik, seiner unverhohlen jüdisch-nationalen politischen Ansichten und seines illustren Vermächtnisses als Enkel eines berühmten jiddischen Volkssängers, der durch die Straßen von Wilna gezogen war, und nicht zuletzt aufgrund seiner eigentlichen jüdischen Kompositionen, ist es sinnvoll, Gnessin als Vorbild des zeitgenössischen russisch-jüdischen Komponisten zu sehen. In Wahrheit jedoch begann seine Karriere am St. Petersburger Konservatorium nicht auf diese Weise. Wie seine berühmten Schwestern, Gründerinnen des Gnessin-Musikinstituts in Moskau, sah sich Gnessin anfangs als russischen, nicht als jüdischen Musiker.[10]

7 Siehe wichtigen Beitrag zu russisch-jüdischem kulturellem Nationalismus von Kenneth Moss, *The Jewish Renaissance in the Russian Revolution*, Cambridge, 2009, S. 1–14.

8 Brian Horowitz, Empire Jews: *Jewish Nationalism and Acculturation in 19th and Early 20th Century Russia*, Bloomington, 2009; Joshua Shanes, *Diaspora Nationalism and Jewish Identity in Habsburg Galicia*, Cambridge, 2012; Dimitry Shumsky, *Zweisprachigkeit und binationale Idee. Der Prager Zionismus 1900–1930*, Göttingen 2013; Tsionut ve-ha-medinat ha-le'um: Ha-erekhah mi-hadash, in: Tsion 77:2 (2012), S. 223–54.

9 Überblick von Literatur zu Gnessin siehe: E. Borisova, Kratkij obzor literatury, posvjaščennoj M. F. Gnesinu, in: Vladimir Tropp (Hrg.), *Gnesinskij istoričeskij sbornik k 60-letiju RAM imeni Gnesinych. Zapiski memorial'nogo muzeja-kvartiry Eleny Fabianovny Gnesinoj* (Moskau, Rossijaskaja akademija muzyki, 2004, S. 94–103)

10 Wie Gnessin in einer Rede in den späten 1920er Jahren berichtete: „Bereits in jungen Jahren, mit 13 oder 14, war ich davon überzeugt, dass ich ein Musiker und Komponist werden würde, aber ich habe nie gedacht, dass ich im Bereich jüdischer Musik tätig sein würde." Aus: Michail Fabianovič Gnesin, Očerk po istorii evrejskoj muzyki v Rossii, in: Russisches Staatliches Archiv für Literatur und Künste, Moskau (RGALI), Fond

© 2016, Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden
ISBN Print: 978-3-447-10633-7 — ISBN E-Book: 978-3-447-19480-8

Abbildung 3: Schwestern Gnessin, ca. 1900

Schnell traf er jedoch auf eine Reihe von feindseligen Haltungen in Bezug auf seinen Status als Vertreter der jüdischen Minderheit, die seine Sicht auf die Bedeutung des Judentums im zeitgenössischen Russland umkrempelten. Wie seine Memoiren offenbaren, resultierten die Anfänge seiner russisch-jüdischen musikalischen Identität aus den angespannten Beziehungen mit seinen russischen Professoren.

Abbildung 4: Michail Gnessin

2954, Verzeichnis 1, Akte 124, Seite 84. Siehe auch Natal'ja Meščarjakova , Ol'ga Malinovskaja, „Ja čelovek zabrošennyj...“: Paradoks Michaila Gnesina, in: A. M. Cuker (Hrg.), *Kompozitory „vtorogo rjada“ v istoriko-kul'turnom processe*. Sbornik statej, Moskau, 2010, S. 229–241 sowie Evgenija Khazdan, Michail Fabianovič Gnesin. Evrejskij kompozitor ili kompozitor „evrejskogo prosveščenija?“, in: *Materialy 18-oj meždunarodnoj ežegodnoj konferencii po iudaike*, Moskva, 2011, S. 495–513.

© 2016, Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden
ISBN Print: 978-3-447-10633-7 — ISBN E-Book: 978-3-447-19480-8

Gnessin traf in St. Petersburg 1901 ein, nachdem er beim Versuch, in das Moskauer Konservatorium aufgenommen zu werden, aufgrund der antisemitischen Quoten gescheitert war. In St. Petersburg dagegen wurde er vom Trio legendärer russischer Komponisten mit offenen Armen empfangen: Rimski-Korsakov, Glasunov und Anatoli Ljadov.

Abbildung 5: Rimski-Korsakov, Glasunov und Anatoli Ljadov

Sie kamen dem jungen Studenten wie Musikgötter vor: „Rimski-Korsakov, Glasunov, Ljadov„, schrieb er, „waren die Sterne am Himmel von St. Petersburg, um welche wir ehrfürchtig kreisten." Die Lehrer waren ihrerseits genauso von ihren jüdischen Studenten fasziniert. Tatsächlich verkörperten Ljadov, Glasunov und Rimski-Korsakov die gekennzeichnete Spannbreite russischer Einstellungen zu Juden von Antisemitismus bis hin zu Philosemitismus.[11]

Ljadov traf auf Gnessin kurz nach seiner Ankunft in St. Petersburg. Erpicht darauf, mit dem neuen Studenten Bekanntschaft zu machen, bedrängte er dessen Konservatoriumslehrer, den Pianisten Alexander Siloti, mit Bitten um eine Vorstellung.[12] Endlich ergab sich die Gelegenheit während einer Soirée im Hause von Siloti, bei welchem Gnessin anwesend war. Ljadov trat ein und sprach ihn mit lauter Stimme an, ohne Rücksicht auf andere Gäste zu nehmen:

> „Es gibt vieles, worüber ich mit Ihnen sprechen möchte. Zuallererst über die Juden: Ich habe nicht dieselbe Meinung über die Juden wie Alexander Konstantinowitsch Glasunov. Er denkt doch, dass sie das talentierteste Volk der Welt sind. Ich bin weder dieser noch einer anderen Nation zugeneigt. Ich habe jedoch etwas bei meinen Studenten bemerkt. Ich habe eine ziemlich große Zahl an Juden und sie sind alle sehr begabt. Und sehen Sie, als Studenten brillieren sie außerordentlich, ihre Leistung im Kurs ist ausgezeichnet, die Technik fällt ihnen sehr leicht. Und doch, wenn sie die Schule verlassen, stumpfen sie sofort ab, ihr Gehirn verschließt sich einfach. Sie können nicht etwas Eigenes schaffen. Ich will jedoch sagen, dass Sie absolut nicht so sind. Nehmen wir doch (den und den)..., ich bin überzeugt,

11 RGALI, Fond 2954, Verzeichnis 1, Akte 193, Blatt 28 (Memoire von Michail Fabianovič Gnesin)
12 Ebd., Seite 49–50.

© 2016, Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden
ISBN Print: 978-3-447-10633-7 — ISBN E-Book: 978-3-447-19480-8

> dass er sich nicht weiter entwickeln wird. Jedenfalls könnte aus ihm unter den besten Umständen höchstens ein Mendelssohn werden.“[13]

Ljadovs Sicht auf das unter seinen jüdischen Studenten angeblich verbreitete Muster von leerem mechanischem Können und kunstlosem Musizieren war Widerhall der Ideen, die von Richard Wagner und anderen europäischen antisemitischen Musikern vertreten wurden. Juden hätten keine eigene nationale Kultur, so deren Argument, und daher könnten sie nie schöpferisch an europäischer Kunst mitwirken, sie seien lediglich Fremde und Nachahmer.[14] Auch die Erwähnung von Mendelssohn geschah nicht zufällig; er stellte das eigentliche Angriffsziel Wagners dar.[15] Gnessin war natürlich von solchen Äußerungen zutiefst beunruhigt. Diese legten nahe, dass jüdische Musiker in ihrer Gesamtheit durch ein unveränderliches nationales Wesen bestimmt seien, das ihr künstlerisches Potential beeinträchtige. Dennoch unterhielt er eine enge Beziehung zu Ljadov, die bis zum Tod des Komponisten Jahre später andauerte. Später erinnerte er sich, dass die Gespräche ständig um

> „mich persönlich, meine Studien am Konservatorium und meine Kompositionen, um mein Potential als Vertreter russischer Musikkultur und als Vertreter der Nation, in welche ich hinein geboren wurde gingen.“[16]

Von Ljadov übernahm Gnessin die Idee, dass der einzige Weg, ein erfolgreicher *russischer* Komponist zu werden, war, das eigene *jüdisch*-ethnische Vermächtnis gelten zu lassen. Dieser alltägliche kulturelle Antisemitismus war jedoch nicht der einzige Aspekt, der Gnessins aufstrebende musikalische Persönlichkeit formte. Er wurde dem merkwürdigen Phänomen des russischen musikalischen Philosemitimus gewahr und zwar durch seine Bekanntschaft mit einem Mann mit dem Spitznamen „Zar der Juden“: Glasunov.[17] Als Konservatoriumsdirektor bemühte sich Glasunov bekanntlich sehr, um jüdischen Studenten zu helfen. Er leistete Widerstand gegenüber allen Anstrengungen seitens des Innenministeriums, am Konservatorium Quoten für Juden einzuführen, Gnessin vermerkte: „Gestern riefen sie im Namen von Stolypin an“, pflegte Glasunov zu erzählen, „Sie fragten, wie viele Juden wir haben. Ich sagte ihnen, folgendes zu antworten: Wir haben nicht gezählt.“ Was rief diese hartnäckige Verteidigung seiner jüdischen Musikstudenten hervor? Glasunov war mit Sicherheit von seinen liberalen politischen Einsichten geleitet sowie von

13 An einer Stelle in seinen Memoiren gab er die Kommentare Ljadovs in einer etwas anderen Form wieder: „Ich hatte so viele begabte jüdische Studenten, aber ich habe mich nie zu ihnen so verhalten, wie das Glasunov macht. Er hält sie für außerordentlich begabt – eigentlich für die begabtesten von allen in musikalischen Angelegenheiten.“ Siehe ebd., S. 47–49.

14 Eine detaillierte Analyse zu dieser Aussage siehe James Loeffler, Richard Wagner's „Jewish Music“: Antisemitism and Aesthetics in Modern Jewish Culture, in: *Jewish Social Studies* n.s. 15, Nr. 2 (Winter 2009), S. 2–36; Ruth HaCohen, *The Music Libel against the Jews*, New Haven, 2011, S. 243–251.

15 Zur Delegitimierung von Mendelssohn siehe Leon Botstein, The Aesthetics of Assimilation and Affirmation: Reconstructing Felix Mendelssohn's Career, in: R.L. Todd (Hrg.), *Mendelssohn and His World*, Princeton, 1997, S. 5–42.

16 RGALI, Fond 2954, Verzeichnis 1, Akte 193, Blatt 95.

17 Ich danke Leonid Butir für den Hinweis auf diese Tatsache.

© 2016, Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden
ISBN Print: 978-3-447-10633-7 — ISBN E-Book: 978-3-447-19480-8

seinem Wunsch, die professionelle Autonomie seiner Ausbildungsinstitution zu erhalten. So beflügelte ihn ein „Sinn für Gerechtigkeit", schützenswerten Mitgliedern einer gefährdeten Minderheit, die einer verheerenden Diskriminierung ausgesetzt war, zur Annahme ins Konservatorium zu verhelfen. Wie Gnessin jedoch anmerkte, erstreckte sich dieser philosemitische Impuls auch auf die jüdischen Möchtegernmusiker mit fragwürdigen musikalischen Fähigkeiten: „Diese Haltung verführte Glasunov gelegentlich zum Verstoß gegen die Kunstprinzipien. Um jemanden mit Ausweisproblemen zu helfen, nahm er häufig einen Studenten ohne jegliche musikalische Fähigkeiten an."[18]

Glasunovs tiefe Zuneigung zu seinen jüdischen Studenten wurzelte nicht nur in seiner Sorge um deren Aufenthaltsgenehmigung. Er glaubte außerdem, dass die Juden grundsätzlich ein musikalisch begabtes Volk waren. Wie der Vater des Violinisten Mischa Elman berichtet, sagte Glasunov, wenn es um die Zulassung ging: „in neun aus zehn Fällen bestätigt die Tatsache, dass ein Student jüdisch ist, sein Talent."[19] Während also Ljadov seine jüdischen Studenten als künstlerisch beeinträchtigt ansah, war Glasunovs Sicht völlig entgegengesetzt. Er erweiterte sie bis hin zur Aufhebung der Haltung Wagners gegenüber der Kreativität der Juden, wie auch seine Einstellung zu Mendelssohn belegt. Er sagte Gnessin: „Schau, wie Wagner Mendelssohn angreift, obwohl er ihm selbst musikalisch so sehr verpflichtet war!"[20]

Wenn Ljadov sich in seiner Meinung über jüdische Musiker als Antisemit zeigte und Glasunov als Philosemit, was war dann mit Rimski-Korsakov? Die Gründer der Gesellschaft für jüdische Volksmusik verehrten alle den legendären Komponisten und Lehrer als ihren geistlichen Paten. Die Gründung der Gesellschaft für jüdische Volksmusik selbst beruht auf einer bekannten Geschichte über das Zusammenwirken Rimski-Korsakovs mit seinen jüdischen Studenten.[21] Im Jahr 1902 stellte der Komponist Ephraim Shkliar der Klasse eine Bearbeitung einer jüdischen Volksmelodie vor.

Er betitelte sie nicht als „jüdisch", sondern lediglich als „Orientalische Melodie". Rimski-Korsakov hingegen entgingen ihre „jüdischen" Eigenschaften nicht und er unterbrach die Vorführung. Er rief aus: „Ich bin sehr froh zu sehen, dass Sie eine Komposition im jüdischen Stil erarbeiten. Merkwürdig ist, dass meine jüdischen Studenten sich so wenig ihrer eigenen Musik annehmen. Jüdische Musik existiert; sie ist wunderschön und wartet auf ihren Glinka."[22]

18 RGALI, Fond 2954, Verzeichnis 1, Akte 124, Blatt 85.

19 Saul Elman, *Memoirs of Mischa Elman's Father*, New York, 1933, S. 65.

20 RGALI, Fond 2954, Verzeichnis 1, Akte 191, Blatt 30. Mehr über Glazunovs Philosemitismus siehe Rosowsky, *Great Musicians*, S. 4 und Izaly Zemtsovsky, Eine Vergessene Kantate, in: Ernst Kuhn, Jascha Nemtsov, Andreas Wehrmeyer (Hrg.), *„Samuel" Goldenberg und „Schmuyle": Jüdisches und Antisemitisches in der Russischen Musikkultur*, Berlin, 2003, S. 61–76.

21 M. F. Gnesin, N.A. Rimskij-Korsakov v obščenii so svoimi učenikami, in: *Muzyka i revolucija* (Juli-August 1928), S. 13–18.

22 Zitiert in L.I. Samiskij, Jubilej Peterburgskoj konservatorii i evrei (1862–1912), in: L.I. Saminskij, *O evrejskoj muzyke*: Sbornik statej, Petrograd, 1914, S. 72–73, 78.

© 2016, Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden
ISBN Print: 978-3-447-10633-7 — ISBN E-Book: 978-3-447-19480-8

Abbildung 6: Ephraim Shkliar: „Farn obschejd“

In späteren Ausführungen diente dieses Vorkommnis als ein symbolisches Moment, als ein Nachweis über Rimski-Korsakovs Philosemitismus und Achtung vor jüdischer Kultur. Im Rahmen des Kanonisierungsprozesses wurde dieses Argument häufig unmissverständ-

© 2016, Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden
ISBN Print: 978-3-447-10633-7 — ISBN E-Book: 978-3-447-19480-8

lich positiv gedeutet: eine wohlwollende Unterstützung jüdischer nationaler Musik.[23] Äußerlich betrachtet legt die Äußerung von Rimski-Korsakov tatsächlich eine positive, ermutigende Haltung nahe. Eine solche Interpretation lässt jedoch die offensichtliche Tatsache außer Acht, dass seine liberal anmutende Förderung ganz bewusst an einer nationalistischen Unterscheidung anknüpfte, die Juden nicht als wahre russische Ethnie vorsah. Daher konnten Juden nicht als authentische Russen sondern nur als eine Minderheit des Russischen Reiches zur Entwicklung russischer Musik beitragen. Weder war Glinka ihr musikalischer Vorfahre, wie Rimski-Korsakov es andeutete, noch waren sie durch das Geburtsrecht Teil der russischen nationalen Tradition. Um seine Aussage zu verstehen, empfiehlt es sich, ihr eine Bemerkung entgegenzuhalten, die Rimski-Korsakov einst im Gespräch mit dem russisch-armenischen Komponisten Alexander Spendiarov machte: „Sie sind von Geburt her ein Mensch des Ostens, bei Ihnen ist der Osten, wie man es sagt, im Blut, und ausgerechnet diese Stärke verleiht Ihnen die Möglichkeit, etwas Originales im musikalischen Feld zu schaffen, etwas wahrhaftig Wertvolles."[24] Dasselbe kann auf seine jüdischen Studenten angewendet werden. Ihre Chance bestand nicht darin, große *russische* nationale Komponisten zu werden, sondern *jüdische* nationale Komponisten. „Warum ahmt ihr europäische und russische Komponisten nach?", sagte er angeblich in einem anderen Bericht über das bekannte Vorkommnis, wieder mit der Andeutung, dass ein Komponist jüdischer Herkunft beim Komponieren eines Stückes über jüdische Themen zwangsläufig *jüdische* und nicht europäische oder russische Musik schaffe.[25]

Das heißt nicht, dass Rimski-Korsakov ein Antisemit war. Er schätze seine jüdischen Studenten (und verheiratete zwei seiner Kinder mit zwei seiner Studenten). Noch bedeutet es, dass er für die Juden keinen Platz in der russischen Kultur sah. Seine allbekannte Botschaft war, dass ihn seine jüdischen Studenten am besten zufriedenstellen – und zur russischen Musik beitragen – könnten, wenn sie als nationale Minderheit ihre eigene Tradition im Kontext des Russischen Reichs einbetten würden. Indem er Juden von der russischen Kultur als *Russen* ausschloss und dazu einlud, als *Juden* daran teilzunehmen, vermischte er verschiedene Ausdrücke russischen Antisemitismus und Philosemitismus in seine sonst aufmunternde Aussage. Lobte Rimski-Korsakov Juden auch für ihre kollektiven musikalischen Talente, so behauptete er doch, dass ihre ethnischen Ursprünge sie zum Komponieren jüdischer Musik verpflichteten, und wies jüdischen Komponisten einen Platz außerhalb der nationalen Tradition russischer Musik zu. Wo genau fügten sie sich in die russische Musik ein? Rimski-Korsakovs Bemerkung deutet an, dass, wenn die Juden nicht russisch (*russkij*) im Sinne der Nation werden konnten, sie sich für russländisch (*rossijskij*) in Bezug auf das Reich eigneten. In anderen Worten, sie konnten ein Teil

23 RGALI, Fond 2954, Verzeichnis 1, Akte 124, Blatt 85. Beleg für die symbolische Bedeutung dieses Zitats siehe Shlomo Rosowsky, Di gezelshaft far idishe folksmuzik in Peterburg (tsum 15 yorikn yubileum), in: *Tealit* 5, 1924, S. 20; Weisser, *Modern Renaissance*, S. 44; Soltes, The Hebrew Folk Song Society, S. 20 und Mendel Elking, A vikhtige kultur-date, in: *Idisher kemfer* 30:782 (1948), S. 9.

24 Zitiert in S. L. Ginzburg (Hrg.), *N.A. Rimskij-Korsakov i muzykal'noe obrazovanie: Stat'i i materialy*, Leningrad, 1959, S. 51.

25 Zitiert in Weisser, *Modern Renaissance*, S. 44.

© 2016, Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden
ISBN Print: 978-3-447-10633-7 — ISBN E-Book: 978-3-447-19480-8

des imperialen Ideals eines multi-ethnischen russischen Reiches werden, in welchem verschiedene nationale Minderheiten ihr Russischsein *als* Minderheiten ausdrückten und nicht als engere russisch-nationale Kultur auf der Basis von ethnischem und religiösem Russischsein.

In diesem Sinne bediente sich Rimski-Korsakov – zusammen mit Ljadov, Glasunov, Balakirev und anderen – der Idee, die der polnisch-jüdische Soziologe Zygmunt Bauman als „Allosemitismus“ bezeichnet.[26] Das heißt, sie betrachteten russische Juden – gute oder schlechte, positive oder negative – als grundsätzlich Andere, Nicht-Russen und fremd im essentialistischen Sinne. Russisch-jüdische Musiker konnten sich der Dynamik des Andersseins nicht entziehen. Sie konnten nicht wahre russische Komponisten werden, sondern lediglich Komponisten ethnischer Nationalminderheiten. An jedem Punkt der Geschichte jüdisch-nationaler Musik begegnete jüdischen Musikern eine ähnliche allosemitische Haltung seitens ihrer russischen Mentoren. Die Mischung aus Anerkennung und Ablehnung war nicht nur Gnessin vertraut, sondern allen seinen Landsleuten aus dem Kreis von Komponisten der nationalen Schule. Vor der Studienaufnahme bei Rimski-Korsakov am St. Petersburger Konservatorium musste Ephraim Shkliar eine eigenartige Begegnung mit Mili Balakirev 1894 über sich ergehen lassen. Der notorisch rabiate, antisemitische Komponist begrüßte den jungen orthodoxen Juden, offensichtlich in traditionell-jüdischer Bekleidung mit Peot (Schläfenlocken), damals Student am Warschauer Konservatorium, mit großer Sympathie. Er bot Shkliar sofort Hilfe beim Umzug nach St. Petersburg an, damit er dort das Kompositionsstudium aufnehmen konnte. „Wenn Ihr Rabbiner erlaubt“, sagte Balakirev zu Shkliar, „werde ich Sie in meine Wohnung einquartieren und mit koscherem Essen versorgen.“[27] Ganz ähnlich zeigte Balakirev bei einer Begegnung mit Solomon Rosowsky 1904, einem russisch-jüdischen Anwalt, Revolutionär und (damals noch) Laienkomponisten, kein Interesse an dessen politischen Einsichten oder Musik.

Das einzige, was seine Aufmerksamkeit erregte, war dessen jüdischer Vorname: „Solomon! Sieh mal an, das klingt ja nach Bibel!“ Er wiederholte ununterbrochen den Namen „Solomon“, wie sich Rosowsky erinnerte und folgerte daraus, dass die „warme Begrüßung“ des unbelehrbaren Antisemiten nur seinem hebräischen Vornamen zu verdanken war.[28]

26 Zygmunt Bauman, Allosemitism: Premodern, Modern, and Postmodern, in: Bryan Cheyette, L. Marcus (Hrg.), *Modernity, Culture and „the Jew“,* Stanford, 1998, S. 137–156.

27 RGALI, Fond 2954, Verzeichnis 1, Akte 124, Blatt 84.

28 Jewish Theological Seminary of America Archives, New York, Solomon Rosowsky Collection, Box 2, Folder 3/8, Notebook 2, 26–27, 33, and M. Rozumny, „Fuftsig yor muzikalishe tetikayt fun Efraim Shkliar,” *Di shul un khazonim-velt* (Apr. 6/26, 1937): 15–19.

© 2016, Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden
ISBN Print: 978-3-447-10633-7 — ISBN E-Book: 978-3-447-19480-8

Abbildung 7: Solomon Rosowsky (erster von links)

Das Dilemma in der Beziehung zwischen Jüdischsein und Russischsein wirkte sich im Zentrum der Gesellschaft für jüdische Volksmusik aus. Als Reaktion auf den russischen Allosemitismus übernahmen Gnessin und andere Gründer der Gesellschaft für jüdische Volksmusik die Haltung von Rimski-Korsakov. Trotz ihrer nationalistischen Rhetorik, die jüdische „Assimilation" anprangerte und für eine jüdische nationale Unabhängigkeit in der Musik plädierte, bemühten sie sich, eine besondere russisch-jüdische Identität der jüdischen Nation innerhalb des Russischen Reiches hervorzuheben. Das heißt, sie betonten nicht nur den jüdischen Nationalstolz oder beförderten politischen Nationalismus. Ihr Ziel bestand nicht darin, die Juden von russischer Kultur zu trennen. Ihr Vorhaben setzte auf vollständigere jüdische Integration – ein Teil russischer Kultur zu werden (und europäischer Kultur, könnte man hinzufügen) durch die Errichtung einer nationalen Musikkultur im Rahmen eines imperialistischen Kontextes.

Das Zusammenspiel zwischen Impulsen zu Integration und Separatismus äußerte sich im Schaffen des Pianisten David Schor, des Leiters der Moskauer Abteilung der Gesellschaft für jüdische Volksmusik, der ein prominenter Zionist und später der erste Musikprofessor an der Hebräischen Universität war. 1907 geißelte er seine jüdischen Musikerkollegen wegen ihrer „Wurzellosigkeit". Außerdem verlangte er, dass jüdische nationale Musik einen „universellen Zionismus" schaffen sollte, der sich tiefer in die russische und europäische Gesellschaft integrieren würde.[29] Schor ging noch weiter und fungierte ab

29 S. Bychovskij, O evrejach-chudožnikach (iz doklada D.S. Šora o Palestine), in: *Rassvet* 2:9 (am 1. März 1908), S. 8–9. Siehe auch Nina Segal Rudnik, Evrejstvo, muzyka, revolucija, in: D.S. Šor: *Russica Romana* 13 (2006), S. 99–100; Julija Matvejeva, David Solomonovič Šor, in: J.Matvejeva (Hrg.), *David Šor. Vospominanija*, Jerusalem, Moskau, 2001, S. 15.

© 2016, Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden
ISBN Print: 978-3-447-10633-7 — ISBN E-Book: 978-3-447-19480-8

1917 als „inoffizieller Vermittler“ zwischen russischen Zionisten und bolschewistischen Führern. Jahrelang trat er für das Überleben des Hebräischen in der Sowjetunion sowie für die Zionisten die Opfer der politischen Verfolgungen wurden, ein, bevor er 1925 Russland schließlich verließ, um nach Palästina zu gehen.[30]

In einem Artikel der späten 1920er Jahre wies Gnessin auf die imperialistische Nationalpolitik bei der Herausbildung nationaler Identitäten russisch-jüdischer Musiker hin: „Jüdisches Nationalbewusstsein entwickelte sich in Russland sehr früh nicht nur als Reaktion auf die Unterdrückung von Juden“, fügte er hinzu, „sondern auch als Ergebnis der vorteilhaften Rolle, die die russische musikalische Intelligenzija spielte.“ Er fuhr fort:

> „Es sollte angemerkt werden, dass es eine wichtige Verbindung zwischen volkstümlicher nationalistischer Bewegung der russischen Intelligenzija und der Anerkennung des Judentums in der Kunst gab. Die Führer russischer Intelligenzija, die am meisten mit volkstümlichen Ideen sympathisierten und sich vor der Schönheit der russischen Volkskunst verbeugten, nahmen die Erscheinung jüdischer Identität in der Kunst mit Zuneigung und Interesse wahr. Im Gegensatz dazu zeigten diejenige Russen, die nicht volkstümlich gesinnt waren, weniger Interesse an Versuchen der Juden, sich eigene nationale Identität zu erschaffen und sich ihr Judentum zu eigen zu machen. Dies lässt sich in Bezug auf einige bestimmte Individuen verdeutlichen. Wenn wir zum Beispiel den Antisemitismus von Balakirev betrachten, finden wir trotzdem, dass es eine besondere Art Antisemitismus mit einzigartigen Eigenschaften war, die erwähnungswert sind. Diese ganze Gruppe, mit Stassow an der Spitze, verband mit Jüdischsein eine große Begeisterung. Und so hatte Balakirevs Antisemitismus eine deutliche Einschränkung. Wenn er Versuche beobachtete, eine nationale Kunst zu schaffen, stellte er sich schnell hinter das Anliegen, egal woher es rührte.“[31]

Es ist nicht gänzlich erwiesen, dass Balakirev, wie Gnessin es ihm zuschreibt, eine solch demokratische Haltung gegenüber musikalischem Nationalismus aller Couleurs hatte. Im Gegenteil schien Balakirev eine besondere ideologische Bindung an die Vorstellung von Juden als primitive Verbindung zum biblisch-hebräischen Ruhm zu haben. Dieses Bild – von anderen europäischen Antisemiten der Musik von Wagner bis Mussorgski geteilt – stellte den guten Hebräer „aus der Bibel“ (oder „*evrej*“) dem schlechten zeitgenössischen „Jid“ der Diaspora („*žid*“) gegenüber. Andererseits jedoch besteht kein Zweifel, dass die „besondere Art von Antisemitismus“, auf welche Gnessin sich in diesem Passus beruft, den Schlüsselfaktor darstellt, der in den meisten Geschichtsschreibungen zu russisch-jüdischer Musik fehlt. Statt einer gewöhnlichen antisemitischen Ablehnung von Juden in der russischen Musik oder einer philosemitischen Unterstützung ihrer Rolle für die russische Musik, schrieb russischer Allosemitismus den Juden, die sich als russische Komponisten etablieren wollten, eine streng definierte Rolle als Mitglieder einer jüdisch-nationalen

30 Ziva Galili, Boris Morozov, *Exiled to Palestine: The Emigration of Zionist Convicts From The Soviet Union 1924–1934*, New York, 2006, S. 8.

31 RGALI, Fond 2954, Verzeichnis 1, Akte 124, Blatt 84.

© 2016, Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden
ISBN Print: 978-3-447-10633-7 — ISBN E-Book: 978-3-447-19480-8

Minderheit zu. Der Grund, warum die Komponisten der Gesellschaft für jüdische Volkmusik so enthusiastisch auf diese Rollenverteilung reagierten, war, dass diese ihnen erlaubte, ihre jüdisch-nationale Gefühle zum Ausdruck zu bringen, ohne auf die russische kulturelle Identität verzichten zu müssen.

Der Wunsch, als jüdische Nationalkünstler und Mitglieder russischer Intelligenzija anerkannt zu werden, lenkte alle ihre Bestrebungen dahin, jüdische Musik zu schaffen. Dieser Impuls fand Ausdruck auf verschiedene Art und Weise, im Großen wie im Kleinen. Wissenschaftlerinnen wie Klara Moricz und Paula Eisenstein Baker haben detailliert aufgeführt, wie sich die Musikästhetik von Kompositionen der St. Petersburger Gruppe direkt aus russisch-harmonischen Modellen speiste.[32] Derselbe Impuls lag der Entscheidung zugrunde, ihre wichtigen öffentlichen Jahreskonzerte so oft wie möglich in den russischen Konservatorien und Konzertsälen aufzuführen, von einer offensichtlich politischen Ausrichtung ihrer Veröffentlichungen abzusehen und in ihrer aktuellen Mitgliederordnung auf die gemeindeartige Mitgliedschaft, die eine Zugehörigkeit zu einer Religion oder Nationalität voraussetzt, zu verzichten. In der Tat offenbaren die frühen Entwürfe ihrer Mitgliederordnung, dass die Gründer den Zutritt zur Vereinigung explizit allen Komponisten „ungeachtet der Nationalität" offen zu halten gedachten.[33]

Derselbe kosmopolitische Nationalismus wurde im Namen der Gesellschaft festgehalten. Neben der russischen Version übersetzte die Gesellschaft ihren eigen Namen pflichtgemäß ins Jiddische (Gezelshaft far yidisher folks-muzik) und Hebräische (Hevrat musikah ʻivrit ʻamamit) bei vielen ihrer veröffentlichten Korrespondenzen. Jedoch zog sie allen die russische Version vor. Abgesehen vom russischen Recht, spiegelte diese Wahl nicht so sehr ihre eigene linguistische „Assimilation" oder Russifizierung wieder, sondern ihren Sinn für das geteilte, gemeinsame Ziel mit der gesamten russischen Intelligenzija, russische Kunstmusik zu entwickeln.

Das Konzept von russisch-jüdischer Musik erlaubte russisch-jüdischen Intellektuellen, ihr eigenes duales Erbe als Russen und Juden einzubeziehen. Außerdem lieferte es eine beruhigende Antwort auf die obsessive Frage bei Feinden und Freunden, was es für die russische Musik bedeute, von jüdischen Musikern überschwemmt zu sein.

Dieses Paradox – je jüdischer desto russischer – lenkte die Bestrebungen der Gesellschaft für jüdische Volksmusik, zumindest bis 1917. Nach 1917 brach das Russische Reich schließlich zusammen und das imperiale Ideal funktionierte nicht mehr als einigendes Prinzip russisch-jüdischer kultureller Identität. Zusätzlich forderte das Wiederaufleben ideologischer politischer Bewegungen wie Zionismus und Bundismus die nationale Einigung der jüdischen Musikintelligenzija und das komplexe imperiale Wesen russisch-jüdischer Identität heraus. Als Reaktion darauf begannen sich die Komponisten neu zu definieren. Einige wählten Palästina und den Weg des jüdischen Nationalismus, die anderen zogen Deutschland und die Vereinigten Staaten und die vielfältigen Wege europäischen

32 Klara Moricz, *Jewish Identities: Nationalism, Racism, and Utopianism in Twentieth-Century Music*, Berkeley, 2008, S. 26–91; Paula Eisenstein Baker, R.S. Nelson (Hrg.), *Leo Zeitlin: Chamber Music*, Middleton, 2009, xvi–xviii.

33 Loeffler, *Most Musical Nation*, S. 118.

© 2016, Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden
ISBN Print: 978-3-447-10633-7 — ISBN E-Book: 978-3-447-19480-8